
THE TRUSTEES OF THE
PUBLIC LIBRARY
OMNIUM
LUX
CIVIUM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 · 1878

Henri-Matisse

Par ELIE FAURE
JULES ROMAINS
CHARLES VILDRAC
LÉON WERTH



HENRI-MATISSE

OPINIONS

On a, — nous avons, et moi le premier, — abusé de ce mot : « la vie ». Je compte en abuser encore. Il a la puissance et le vague des mots mystiques, tels que « Dieu », ou « la Nature », ou « l'Humanité ». Je ne sais trop ce qu'il veut dire. Mais je le sens.

Qu'est-ce que « la vie »? Limitons-nous : qu'est-ce que « la vie » pour un peintre? Je vois des gens qui s'imaginent qu'elle est dans les objets et dans les sensations qu'il en reçoit, et qu'il lui suffit, pour exprimer « la vie », d'exprimer cette sensation. C'est très vrai. Et c'est très simple. Mais nous expliquons le vrai, et nous analysons le simple. Nous ne pouvons faire autrement. Eux non plus, quoiqu'ils en disent. Seulement, ils ont peur des mots. Ne leur parlez pas métaphysique. Ils vous diront qu'ils n'en ont cure, ce qui est leur droit. Ils vous diront, ce qui cesse d'être leur droit, que le peintre qui a fait vivante cette chose, n'en avait cure non plus. Je veux bien qu'ils n'aient pas tort s'ils se placent dans l'état du peintre quand le peintre a peint cette chose. Mais voilà. Le peintre est un homme. Il médite, peu ou

beaucoup. Il ne médite pas seulement sur la peinture. Admettons même qu'il ne médite jamais sur la peinture, que la peinture soit à part de sa vie, des accidents, des drames, des hasards, des joies, des habitudes, des moyens, des buts de sa vie. Admettons-nous aussi que sa méditation, quelle que soit sa qualité, n'influe en rien sur la façon qu'il a de voir, sur la façon qu'il a de sentir, sur la façon qu'il a de dire ? La manière de concevoir les choses, le « point de vue », quel qu'il soit, appartient toujours à quelqu'un. Généralement, — et par malheur, — à d'autres qu'à nous-mêmes. A nous, parfois. Si ce n'est là de la métaphysique, qu'est-ce donc?

Il n'est pas indispensable qu'un peintre soit un imbécile. Ne me poussez pas. Je vous dirais qu'il est indispensable qu'un peintre ne soit pas un imbécile. J'en sais qui sont des imbéciles. Je n'aime pas leur peinture, et personne, entre ceux que j'aime, n'aime leur peinture plus que moi. Quand j'ai connu ceux dont j'avais, avant de les connaître, aimé la peinture, je me suis aperçu tout de suite qu'ils étaient très intelligents. J'ai cessé, depuis longtemps, de m'en étonner.

« La vie », c'est d'exprimer non seulement les sensations mais aussi les sentiments, non seulement les sentiments mais aussi les idées, non seulement les idées mais aussi les enchaînements et les



systèmes d'idées que procure, de proche en proche, le contact avec les objets. « La vie » est dans l'esprit de l'homme, et non ailleurs. Et tel « métaphysicien », s'il vit sa métaphysique, est plus vivant que tel « réaliste » qui ne va pas plus loin que la première sensation. Le symbole le plus abstrait peut être beaucoup plus vivant que l'objet le plus concret. J'aime Ingres — qui d'ailleurs a sa métaphysique — mais je préfère Delacroix. Je préfère Delacroix parce qu'il est, à mon sens, plus vivant qu'Ingres. Delacroix est plus vivant qu'Ingres — à tempérament égal — parce qu'il est plus intelligent. Delacroix saisit, entre un groupe de sensations, entre un groupe de sentiments, entre un groupe d'idées, des relations plus subtiles, plus éloignées et plus profondes que celles qu'Ingres y saisit. Et voilà tout. Il ne s'agit pas de « peindre la vie ». Même pas d' « aimer la vie. » Il s'agit d'avoir non seulement des sensations, mais aussi des idées plus vivantes. Il s'agit d'être plus vivant.

On m'avait dit, il y a longtemps, que Matisse faisait de la métaphysique. Et, quelques années, je l'ai cru. Un jour, je me suis aperçu, devant un tableau de Matisse, que ce tableau était vivant. Je l'ai aimé. J'ai cherché à comprendre pourquoi je l'aimais et pourquoi j'en aimais moins certains autres que le même peintre avait peints. J'ai su, en suivant ce chemin, que la métaphysique de Matisse, qui était



parti, aux temps de sa jeunesse, de sensations très vives et très fortement exprimées, avait traversé un moment les déserts de l'abstraction pure, une sorte de tension et de raidissement douloureux, un besoin de crier, contre tous : « voici ce que mes sensations m'apprennent. » Puis, que grâce précisément à cette énergie trop tendue d'investigation et d'expression, il était parvenu à retrouver, dans ses sensations même, ces lignes de forces qu'il en avait d'abord extraites avec tant d'intransigeance et qui constituaient simplement l'armature spirituelle qui lui est propre et n'appartient absolument qu'à lui. Vous me direz que c'est là, au fond, l'histoire de tous les grands peintres, sans doute l'histoire de tous les grands hommes et peut-être, jusqu'à un certain point, l'histoire de tous les hommes : une période d'instinct pur, une période de recherches douloureuses pour accorder avec les besoins de cet instinct, les découvertes tyranniques de l'esprit, une période d'équilibre où l'esprit, après avoir tenté de dompter ou de briser l'instinct, se résigne à un échange continu, entre l'instinct et lui-même, de renseignements, de concessions, d'encouragements réciproques où l'être trouve enfin sa liberté, en la créant. Je le veux bien. Mais j'avoue connaître peu d'œuvres où l'instinct criât d'abord plus fort, où la lutte entre l'intelligence et lui prit un caractère plus aigu de souffrance intellectuelle et





d'excès dans l'expression de la souffrance intellectuelle, où l'équilibre peu à peu conquis donnât une impression plus émouvante de victoire. Que l'œuvre d'un artiste puisse servir à définir l'évolution d'à-peu près tous les vrais artistes, c'est un phénomène assez rare pour qu'on accorde une attention respectueuse et spéciale à l'artiste dont il s'agit.

Le choix, chez lui, est parti de l'émotion pure, cette émotion puissante à qui l'on doit ces peintures troubles des débuts, d'une matière si splendide qu'elle semble soulever les fonds pour les entraîner avec elle, s'en saturer, en épuiser les ressources et les renvoyer à leur place, enrichis des chatoiements sourds et des sonorités profondes qu'elle leur a communiqués. Mais c'était déjà un choix, très sûr, très décisif, dont il a vite senti le besoin de dégager, si je puis dire, les arêtes spirituelles, pour en créer une charpente qui pût supporter et conditionner toute l'architecture de son œuvre dans l'avenir. C'est là de la peinture pure, d'où non seulement toute anecdote, mais toute fioriture, toute incidente, tout accessoire sont bannis. Depuis Cézanne, je ne sais de plus bel exemple de volonté constante et soutenue de supprimer de l'émotion plastique tout ce qui la détourne et ne l'augmente pas. On peut faire de la métaphysique, peut-être en doit-on faire, à propos de la peinture de Matisse. De la littérature, point. Pour



s'expliquer à lui-même le choix sensuel que révélaient les premières peintures qui exprimaient ses premières émotions d'homme, Matisse a recherché, en exagérant leurs angles et leurs courbes, un jeu de lignes si hardi qu'il sortait parfois de son propre équilibre et tombait dans une sorte d'expressionnisme caricatural, et un jeu de tons si pur qu'il touchait souvent à une sorte de vision hallucinatoire, où les procédés des potiers et des tapissiers orientaux apparaissaient, forcés encore peut-être, et sans qu'il y eût là autre chose qu'une rencontre de hasard. Je l'ai dit. Ce jeu dangereux, mais nécessaire, était un passage fécond. Il a extrait d'un double amas de sensations ardentes des matériaux de choix qu'il a éprouvés et durcis et autour desquels il organise une création nouvelle, débarrassée des scories, des boues, des cendres, des ténèbres de son chaos primitif.

Voici donc, sur des fonds généralement abstraits, nus, une condensation presque tragique. Non seulement l'objet est seul, mais les lignes, à peu près dépourvues de reflets, isolent la sensation centrale et l'abandonnent, après l'avoir si profondément méditée qu'elle semble exister en soi, indépendamment du milieu, indépendamment de l'artiste. Elle est, pour ainsi dire, suspendue dans le silence. Elle est comme un caillou inerte au fond d'une eau transparente. Qu'on ne s'y trompe pas, un caillou vit. Mais sa vie lui est



Vue de ma fenêtre (Collioure) HM.

propre, elle est dure et dense, elle ne doit pas grand chose aux caresses de la lumière, et quand on le touche dans l'obscurité, on retrouve sa forme et son grain. Il n'y a pas beaucoup d'autres choses à dire sur la peinture de Matisse, parce qu'elle est de la peinture, rien de moins et rien de plus.

Comme dit Charles Péquin de la peinture de Cézanne, et de la peinture de Matisse même, comme on le dira quelque jour de la sienne, elle vous donne la sécurité. Elle est comme une sphère fermée, elle m'a fait songer bien souvent à ces vases chinois, ronds et sonores, qui ressemblent à une musique visible, à ces durs laques japonais d'où il semble que les formes naissent, mystérieusement, progressivement, sous le regard qui s'habitue, aux miroirs ternes et profonds qui n'enferment aucune image, mais semblent révéler la loi de toutes les images dès qu'une forme y apparaît. Elle m'a fait aussi songer à ces peintures espagnoles, figures soudain apparues dans le murmure symphonique de l'atmosphère ambrée, ou perlée, ou crépusculaire, et qui éteignent tous les bruits environnants. Je pense à ses fonds mats, presque noirs ou rouges, où quelque apparition solide surgit du silence, fleurs ou visage, dans la solitude ardente de sa propre réalité.

Il paraît qu'on discute pour savoir si Matisse est, ou n'est pas, un classique. Je n'en sais rien, ni lui, ni

personne. On n'est jamais, de son vivant, un classique. On le devient, quelquefois. Racine, croyez-moi, ne se savait pas un classique. Et ceux qui se disent classiques me font penser à ce routier du temps du roi Philippe VI qui disait à ses frères d'arme : « En avant! mes amis, pour la guerre de Cent ans! »

L'ordre est le fait du grand classique, soit, mais c'est qu'il y a divers systèmes et diverses apparences d'ordre. Ni la Grèce, ni le XVII[e] siècle n'ont le monopole de l'ordre, du moins de ses modalités. J'aime qu'un artiste possède la maîtrise de ses sensations, et si j'aime celui-là, c'est qu'à mon sens, il la possède. Encore faut-il que ces sensations soient puissantes, et pénibles à maîtriser. La maîtrise de Le Brun ne me touche guère, et je lui préfère, — je puis vous l'avouer, n'est-ce pas? — le prétendu désordre de Bonnard. Soyez sûr que l'avenir s'apercevra qu'il y a, chez Bonnard, un ordre, un ordre profond, organique, poussant du dedans de l'homme. La nature de Matisse, certes, diffère autant qu'il est possible, de celle de Bonnard, mais le jour où on découvrira la loi de l'ordre qui lui est propre, on pourra conclure, à son propos, comme à propos de Bonnard même, que l'essentiel est d'être un homme qui sache organiser et exprimer avec force et sagesse les confidences qu'il reçoit de l'univers.

ELIE FAURE.

« Le classicisme » écrivait quelqu'un il y a une dizaine d'années « n'est ni une matière ni une technique; c'est une structure. » Et si l'on veut bien entendre le mot en ce sens, je crois que l'on sera amené tôt ou tard à reconnaître que depuis le début du vingtième siècle les différents arts dans notre pays ont fait un effort heureux pour retrouver la dignité classique.

Sans doute les procédés les plus vulgaires n'ont pas cessé d'être en faveur; et le grand public n'a pas marqué clairement qu'il en fût rassasié. D'autre part nous avons vu se produire maintes tentatives désespérées pour rompre le vieil enchantement de la tradition, gestes si crispés, cris si douloureux qu'on ne saurait, avec la plus extrême complaisance, y saisir des promesses de joie et de sérénité. Mais ce n'est point à la statistique de nous tracer la physionomie de l'art à une époque. Et parmi des milliers d'ébauches contradictoires, il suffit que quelques grandes œuvres soient d'accord pour qu'un temps de l'humanité trouve ainsi son visage et sa voix.

Si notre âge obtient de l'avenir l'éloge que je me hasarde à lui faire ici, il me semble qu'il le devra pour une part à quelques peintres, et singulièrement à Henri Matisse.

Rien ne fait moins penser que son œuvre à une tentative désespérée, aux colères incohérentes d'un

prisonnier contre des murs trop solides. Il se peut qu'on ait aperçu d'abord dans ses compositions ce qu'elles expriment d'audace, qu'on ait applaudi ou honni surtout le non-conformisme qu'elles déclarent ouvertement. Mais ni les admirateurs ni les adversaires de Matisse n'ont le droit de s'en tenir là. Il importe de ne point confondre l'anarchie et l'autonomie, bien que l'installation de l'autonomie ait parfois les apparences du désordre.

D'une œuvre à l'autre Matisse a montré davantage à quel équilibre il menait ses forces, à quelle domination de lui-même il s'élevait. Aussi sa maturité présente donne-t-elle à l'esprit un véritable contentement. Il ne s'est point « assagi », mot piteux par quoi l'on désigne d'ordinaire la défaillance de l'ardeur créatrice, le reniement de la jeunesse, la capitulation devant la médiocrité. Bien au contraire, il est plus éloigné que jamais des formules convenues. Mais il se possède et se gouverne, avec une surprenante économie d'efforts.

Voilà comment il va rejoindre sans hâte ce classicisme éternel qui est une « structure », non point une collection de sujets ou un arsenal de procédés, ce classicisme qui est un autre nom du style, et qui confère leur noblesse à une ode d'Horace, à tel dessin japonais, à un prélude de Bach, à un poème de Goethe, de Baudelaire ou de Mallarmé.

Jules Romains.



Henri-Matisse est un privilégié : c'est lui sans doute qui possède au plus haut degré le sens de la couleur et le sens de la forme. Pareillement doué, il aurait pu *peindre comme une brute* avec un rare bonheur. Mais il se trouve par surcroît que Matisse est tout le contraire d'une brute et qu'il ne couvre ou ne réserve pas un centimètre carré de toile sans savoir ce qu'il fait et pourquoi il le fait; et que, dédaignant la pratique des expressions déjà sues, ou l'imitation extérieure des vieux chefs-d'œuvre, il a peu à peu créé une expression qui n'est qu'à lui.

Certes, l'expression de Matisse n'est pas de ces expressions-omnibus comme nous en avons vu défiler tant et qu'avec plus ou moins de chance n'importe quel peintre eut loisir d'adopter pour une saison, comme une coupe de veston. C'est que l'expression de Matisse est étroitement dépendante des moyens de Matisse, de son œil prodigieux, de la forme particulière de son esprit et de sa sensibilité. Si bien qu'on est le plus souvent fort embarrassé de dire en quoi elle consiste, cette expression ; ou qu'il y a du moins en elle quelque chose de natif qui échappe à l'analyse comme y échappe le timbre de certaines voix ou l'expression de certains regards.

C'est le privilège suprême de la création artistique, que les professeurs et les critiques n'aient point de prise sur ce qui importe le plus en elle. Et nous

ne saurions trop nous réjouir de ce qu'un art comme celui de Matisse, où la raison a toute la part qu'il faut, ne puisse en fin de compte devenir la proie des raisonneurs d'académies, ni être confondu en aucun cas avec la peinture qui *démontre* et qui *explique.*

Au reste, les *explications* que nous trouvons devant un tableau de Matisse, quand nous en trouvons, surgissent toutes simples et ne sont pas nouvelles. Nous nous écrions par exemple : Comme il a su choisir! Comme il a su prendre parti! Quelle fraîcheur de vision, servie par quelle volonté! Quel accord! Quelle surprise!

Je pense à un intérieur rose, avec une fenêtre ouverte, qu'il a peint à Nice. La belle lumière matinale pénètre les rideaux blancs qui en sont tout alanguis; elle lave le sol, éclate tendrement sur les murs, emplit bien le volume de la chambre, où elle confère aux objets leur nudité naïve et comme éblouie. C'est une chambre sur la mer. On y peut faire de grands pas, y respirer, y chanter, s'y sentir jeune et dispos. C'est un tableau qui enchante par les accords de tons et le style de Matisse, mais le sentiment y trouve aussi son compte. Or, je me souviens comment cet intérieur est peint : A peine de matière, à peine de contrastes; des valeurs extrêmement proches : des roses, des gris clairs et subtils, des blancs. Cependant il y a de la profondeur et chaque objet est situé. Au premier plan, une table,



le dessus d'une table, d'un seul ton uni. Le jour frisant, sur cette surface, devait en réalité donner lieu à toutes sortes de modulations du ton; à toute une gamme dont les peintres, depuis Cézanne, ont appris à jouer pour mieux réaliser la valeur plastique. Mais l'art de Matisse est synthétique par excellence; il ne décompose pas; il prend parti; il choisit franchement, entre toutes, une des nuances du ton local. Le peintre est ici comparable au bon écrivain qui, pour mieux et plus simplement décrire, élit entre plusieurs épithètes celle qui les contient toutes, celle aussi qui émane entre toutes et malgré lui de sa particulière vision du sujet.

Donc, pour la table, un seul ton lavé, clair comme tout le tableau. (Comment n'est-il pas creux? Comment est-il si juste?)

Mais, sur la table, il y a le rectangle noir d'un sous-main, valeur qui domine tout le reste, et dans laquelle il semblerait que le peintre a délibérément rassemblé la somme des contrastes qui eussent pu jouer leur rôle ailleurs et dont il s'est abstenu, contrastes nécessaires à la densité du tableau, à sa lumière, à son équilibre.

Est-ce grâce à ce noir, dont la surface est exactement dosée, que les roses, les gris et les blancs, si proches, demeurent si distincts et font un accord si chanteur et si pur? Peut-être; mais, pour tel autre



tableau de Matisse, la réussite aura des causes toutes différentes et que nous ne démêlerons pas...

*
* *

Si Matisse se délasse un temps et nous charme avec une série de paysages rapides et directs; si tels de ses petits tableaux de figures ne veulent être que : *La toque de goura* ou *La blouse bulgare*, il n'en faudrait pas déduire à la légère que son ambition est limitée, qu'il s'abandonne à la sensation ou n'attache ses dons qu'aux formes extérieures.

Au moment même où Matisse, comme au cours de promenades, fixait sur de petits panneaux ses notations de la campagne niçoise, il consacrait de longues journées à l'élaboration d'un portrait, c'est-à-dire à de préalables dessins au crayon d'une pénétrante et méticuleuse analyse, où le caractère du modèle et sa psychologie sont poursuivis avec ferveur jusque dans le choix de la pose ou de la coiffure, et aussi profondément exprimés qu'on peut le souhaiter.

D'une telle série de dessins, dont chacun est un portrait, Matisse entend dégager, sur la toile, une image synthétique où s'accordent, au moyen des plus franches résolutions et des plus fiers sacrifices, la couleur, le style et la vie.

Le portrait définitif contient-il tout ce que contiennent les dessins? A-t-il toute leur âme? Peut-être

que non. Il y a quelque chose d'eux qui lui manque; et par contre, dans le tableau s'affirme une beauté que n'ont pas les dessins, dans leur humilité d'études.

Mais enfin, dessins et tableau sont admirables et Matisse, dans la grandeur de son entreprise ne présume pas trop de ses forces, car chaque étape le rapproche du but. Il peut avoir tranquille sa conscience d'artiste; et il l'a :

— « Je travaille tant que je peux et le mieux que je peux, toute la journée, dit-il. Je donne toute ma mesure, tous mes moyens. Et après, si ce que j'ai fait n'est pas bon, je n'en suis plus responsable; c'est que je ne peux vraiment pas faire mieux. »

CHARLES VILDRAC.



Comment est-il possible que j'aie pu me lasser des tableaux que j'avais depuis vingt ans rassemblés? Pourtant, avec quel enthousiasme je les avais choisis aux temps légers de ma vingtième année. Mais suis-je bien sûr qu'aucune vanité ne se mêla à ce choix parfait et — si j'ose dire — grandiose? Peut-être à cet âge, n'est-on pas assez sûr de soi pour se passer de l'approbation des autres. Et, je dois l'avouer, je jouissais de l'admiration de mes visiteurs, sitôt que mon valet de chambre les avait introduits. J'entends encore l'identique murmure approbateur, je vois encore l'identique hochement de tête comme religieux, par lesquels M. Henri Lafenestre et Mme Liane de Pougy, M. Dujardin-Beaumetz et Mme Caroline Otero manifestèrent, devant mon Rembrandt, leur émotion esthétique. Mon Rembrandt! De la même époque, sans aucun doute, que le portrait du vieil Homère. Un lumineux joyau émergeait de lumineuses ténèbres — si j'ose dire — et tenait à la fois de la perle par sa douceur et du rubis par son éclat. Du moins telle était la première apparence de ce portrait de femme. Mais comme elle pesait à la terre et remplissait l'espace! Elle était dans l'espace comme un doigt dans une bague. Et mes yeux, si l'on peut dire, empoignaient ses contours et tenaient tout le corps comme au creux de la main. Et la forme qu'ils saisissaient n'était pas selon cette grossière géométrie dans l'espace

que combinent les sculpteurs, mais on la sentait, comme on sent la forme d'une main aimée que l'on tient dans la sienne.

J'aimais aussi à raconter comment, lors de ma première croisière aux Indes, je l'avais découvert à Java, dans la case d'un indigène, entre une magnifique image hindoue (le rouge de la robe et le noir du cheval) et une gravure du *Supplément du Petit Journal.* Sans doute un négociant d'Amsterdam l'avait apporté dans ses bagages vers la fin du XVII[e] siècle, du XVII[e] siècle hollandais bien entendu. Mais je ne pus rien connaître de l'histoire du tableau, sinon qu'un déserteur de la Coloniale hollandaise l'avait laissé dans la case et qu'il n'était jamais revenu.

Ma grande figure de Corot était d'un sentiment si tendre et si pudique que même un critique d'art ou un politicien en aurait peut être obscurément saisi la noblesse. Et ce bleu au centre de ce gris! Mon Corot d'Italie juxtaposait la terre, les maisons et le ciel avec une solidité dans la grâce qui déjà était comme un pressentiment de Cézanne. Je m'entends et ne compare pas Corot à Cézanne, ni personne à Corot, ni personne à Cézanne, ni personne à personne. Mais je veux dire que, dans des siècles, un spectateur sensible devra joindre la grâce définitive, le bonheur plein de cette petite toile compacte et la soudaine allégresse qui, parfois jaillit de l'acharnement contracté de



Cézanne. Ainsi un mystique sait joindre saint François d'Assise et Siméon le Stylite.

Et je ne veux ici que rappeler mes deux Ver Meer de Delft, le portrait et le paysage, qui est avec celui de La Haye, le seul paysage qu'on ait retrouvé de lui, et si moderne, qu'accroché entre un Cézanne et un Monet d'Argenteuil, nulle grâce surannée, nulle gloire d'ennui et de musée ne pesaient sur lui et qu'il semblait fait pour nous par un homme d'aujourd'hui ou de toujours.

Et je ne dirai rien de mon Tintoret, de mon Delacroix, de ce portrait de jeune fille par Ingres, aussi parfait que celui de la collection Beurdeley, où la chinoise férocité de ce notaire de génie s'infléchit à une prise de possession moins sexuelle, je ne dirai rien de mes Courbet, de mes Cézanne, de mes Renoir, de mes Manet, de mes van Gogh...

Je ne dirai rien non plus des joies qu'ils m'ont données, ni de l'enrichissement intérieur que je leur dois. Certains soirs pourtant... j'étais seul dans mon hôtel... (je n'ai jamais pu souffrir que mes gens couchâssent, fût-ce dans le plus lointain réduit, sous le même toit que moi. Il y a dans la promiscuité de ce sommeil en commun quelque chose qui me répugne. (Et même mon valet de chambre dont je puis avoir besoin la nuit, si je veux boire un verre d'eau ou un whysky and soda, couche dans une aile du



bâtiment que j'ai fait construire près du garage, au fond du jardin et qui est reliée à l'hôtel par une sonnerie électrique.) Certains soirs pourtant... J'éteignais d'abord l'électricité. J'allumais une bougie. Mes tableaux s'éveillaient dans l'ombre. C'était comme si je les découvrais à nouveau, comme s'ils naissaient devant moi, pour moi seul. Parfois je détachais un tableau de ma galerie. Je l'emportais dans mon cabinet de travail. Le peintre et moi, nous étions seuls, face à face. Quelles confidences mystérieuses il me chuchottait! Des nuits entières, je suis resté ainsi à écouter Rembrandt.

Comment ai-je pu consentir à la dispersion de cette collection unique? Comment? De ces toiles admirables, qui sont maintenant l'honneur de diverses collections particulières et dont quelques-unes ont échoué dans des musées étrangers, une lassitude cependant m'était venue, une lassitude dont j'ignorais les causes et que tout d'abord je ne voulus pas m'avouer à moi-même.

Je crus tout d'abord que la patine du temps avait donné à tous mes tableaux un tel apaisement qu'ils en avaient perdu leur puissance excitatrice. La patine et aussi un phénomène beaucoup plus complexe, d'ordre psychologique et social : les témoignages des époques passées sont dépouillés de leur turbulence et comme cristallisés. C'est comme si les voix du passé nous



arrivaient identiques et voilées, ayant perdu, à travers un appareil enregistreur, leur timbre individuel. Je me disais qu'il y a toujours du musée dans une œuvre ancienne, que nous pouvons saisir sa grandeur ou sa noblesse, mais que par le travail du temps, le tassement et la stratification des époques, elle est devenue impuissante à nous donner aussi cette sorte de plaisir direct que nous donnent par exemple un beau sac de voyage, une belle femme ou une belle automobile.

Toujours est-il que je me séparai de ces chefs-d'œuvre avec la brutalité et le cynisme habituels aux amateurs. C'est alors que j'achetai des œuvres plus récentes. Et non pas seulement des Signac, des Bonnard, des Roussel, des Vuillard, des Marquet, des Marval, des Vlaminck, des Vallotton... Mes secrétaires découvrirent pour moi dans de petites galeries et dans des soupentes de Montparnasse des peintres inconnus. J'eus des Picasso plus Picasso que Picasso, des Rousseau plus Rousseau que Rousseau.

Les toiles encombraient mes salons de réception et mon fumoir. Elles vivaient avec moi d'une vie plus familière. Je ne pouvais les accrocher toutes. Beaucoup n'étaient pas encore encadrées et étaient posées au plancher, tournées contre le mur. Quelle joie de retourner une toile, de la regarder isolément, de la retourner encore et d'en reprendre une autre! Je fus pris d'une grande admiration pour cette époque où le



langage de la peinture semble un langage naturel, où tant d'hommes et tant de femmes s'y expriment avec agrément et parfois avec puissance. Les hommes d'aujourd'hui savent écrire en valeurs et rapports de nuances, tout comme un humble boy japonais sait calligraphier la nature en quelques formes charmantes et traditionnelles.

Mais, au bout de quelques mois je fus aussi las de ces tableaux modernes que je l'avais été de mon Rembrandt, de mon Tintoret, de mes Ver Meer et de mes Corot.

Et je les donnais tous à une petite chanteuse, qui... Mais cela ne vous regarde pas. Et je partis pour une croisière autour du monde.

J'oubliai la peinture. Je vis des mers, des paysages et des villes. Je connus des négresses et des femmes peau-rouge... Ce fut pendant une nuit d'insomnie, devant un paysage désolé de la Cordillère des Andes que je compris soudain les raisons profondes pour lesquelles je m'étais lassé et dégoûté de mes plus belles toiles anciennes et modernes.

Et ces raisons, si diverses et complexes qu'elles fussent, se ramenaient à une seule : j'étais, je suis riche. Et je sais bien qu'ici ni les riches, ni les pauvres ne me comprendront. Je suis riche, absolument riche. Et non pas de cette richesse encore laborieuse des grands fabricants d'engins, non pas de cette richesse soudaine des grands profiteurs, dont eux-mêmes


Henri-Matisse

s'émerveillent, pauvres perpétuels qui ne sentent leur richesse que par contraste, non plus de cette richesse des grands trusteurs d'Amérique, richesse trépidante, où passent sans cesse le souffle de la Bourse, l'odeur du cuir ou du pétrole. Certes, l'argent est une des conditions de ma richesse. Mais fussé-je mendiant sur une route d'Espagne ou porteur de colis dans un port Sud-Américain, je ne saurais pas vivre, penser, sentir autrement que comme un riche. J'ai l'instinct, le sentiment, le goût du luxe. Et cela ne s'achète pas avec de l'argent... Je sais désirer, trouver, goûter le luxe là même où il n'est pas catalogué, là même où les riches professionnels ne sauraient pas le reconnaître. Je sais le luxe d'un lit de paille et le luxe des poutres de grange où pendent, en lambeaux, des toiles d'araignée. Je sais ce luxe comme je sais le luxe d'un palace, le luxe de mon hôtel ou de mes châteaux, de mes automobiles, de mes yachts, de mes chevaux et de mes chiens. Ce n'est pas l'argent qui m'a appris à penser et à sentir en riche. C'est une disposition naturelle de ma nature. Je saisis l'angle par où les choses sont luxueuses et cet angle seulement. Le reste me rebute ou me répugne. C'est ainsi. Et c'est dire à quel point je déteste aussi bien l'angoisse intérieure et les problèmes moraux que la béatitude du confort vulgaire et l'épaisse trivialité du riche professionnel ou du pauvre vertueux.



Or, tous mes peintres étaient en quelque sorte des peintres pour les pauvres. (Je ne sais si je me fais bien comprendre.) Ils charriaient dans leur œuvre, si plastique qu'elle fut, de la vie, quelque chose qui sentait la sueur de la vie. Et je déteste la vie. Je la déteste parce qu'elle s'enferme mal dans la seule catégorie du luxe, je la déteste enfin parce que je la déteste. Et, pour moi, Rembrandt sent la terre. Le Tintoret est éloquent. (Qu'est-ce que ce tribun?). Ver Meer de Delft est d'une sérénité trop matérielle (Je fume l'opium). Ingres est semblable à un notaire congestionné qui rédige un acte parfait. (Et je sais bien à quoi il pense). Corot est tendre et la tendresse a toujours je ne sais quoi de canaille.

Quant aux modernes, je sais trop pourquoi ils ne m'ont donné qu'une satisfaction provisoire. Cézanne bafouille parfois (et pour de vrai, pas comme un homme distingué qui prend l'accent anglais ou pousse ses finales en fausset, parce que le genre pédéraste est — quoi qu'on dise — de bon ton.) Renoir peint trop souvent des dessus de boîtes à bonbons. Monet est d'une santé qui fait penser à l'andouillette et au vin blanc. Quant aux peintres plus récents, il est trop facile d'apercevoir par quoi ils ont manqué à la mission de parfaire le luxe qui m'est indispensable. Ils sont trop près de moi. Je suis trop près d'eux. Le temps n'a rien limé pour eux. Je saisis leur inten-



tion et leurs moyens. Je les vois au motif. Si j'aime leur paysage, j'ai envie d'y voyager. Si je les aime moins, je suis obsédé par leur technique. C'est tout comme si au lieu d'aller au théâtre, j'écoutais un acteur, pendant qu'il apprend son rôle.

Je cessai d'ailleurs de penser à la peinture. J'aimai à Rio de Janeiro. J'aimai à Ceylan. Et, je puis le dire, luxueusement.

Quand je revins à Paris, il n'y avait plus un seul tableau chez moi. Et j'en fus d'abord très satisfait. On ne sait guère combien la surface nue d'un mur est belle. Et j'en arrivai à trouver aussi ridicules les tableaux accrochés à un mur que les fleurettes du papier peint, dans les appartements des petits bourgeois. Le plus beau tableau, la plus laide fleurette sont la manifestation d'un même besoin grossier d'ornement ou de tatouage. Et si le tableau est riche de quelque émotion, cela est d'un goût plus ignoble encore. On n'accroche pas les émotions et les sentiments au mur, comme des porte-manteaux.

Certes je n'avais plus aucune vanité de collectionneur. Mais le goût ou la manie que j'avais de la peinture n'étaient pas morts en moi. Je devais bientôt m'en apercevoir. Une passion dort, mais ne meurt pas. Quand elle meurt, c'est nous qui mourons. Je ne pouvais me résigner à me priver pour toujours des joies de la peinture, à ne plus connaître jamais —



pour parler un langage distingué — cette possession du monde dans l'espace d'un cadre. J'étais semblable à un homme qui n'aime plus aucune femme, mais au cœur duquel persiste le besoin de l'amour.

Mais — je vous l'ai dit — aucun peintre ne pouvait plus me satisfaire. Les plus grands et les plus subtils avaient à mes yeux je ne sais quelle tare de femmes de ménage. Aucun ne me semblait digne de pénétrer dans le palais du luxe qu'était mon hôtel. Et, je le répète, n'imaginez pas que ma conception du luxe fut celle de M. Dufayel ou d'une grande grue.

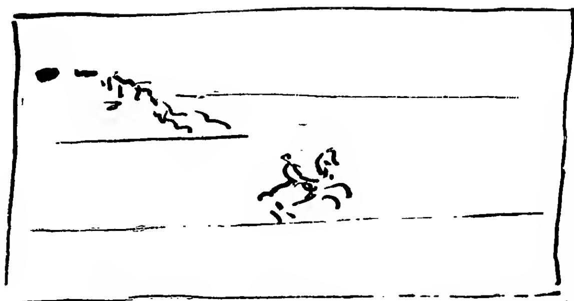
C'est à Matisse que je dois d'avoir pu à nouveau orner la nudité de mes murs. La grande nature morte, rose, bleue, blanche et noire, qui est accrochée dans mon fumoir ne me lassera jamais, car elle est exactement adaptée à ma propre lassitude, à la lassitude que j'ai de tant de choses. Elle est parfaite, comme sont parfaites certaines robes de femmes. Isolément parfaite, si je puis dire, d'une perfection en soi, qui ne préjuge rien des pensées et des sentiments. J'ai connu une petite danseuse qui portait des robes austères. Cela ne signifiait pas qu'elle eût une âme grave. J'ai connu une mystique anglaise qui s'habillait en cocotte. Toutes deux s'habillaient bien.

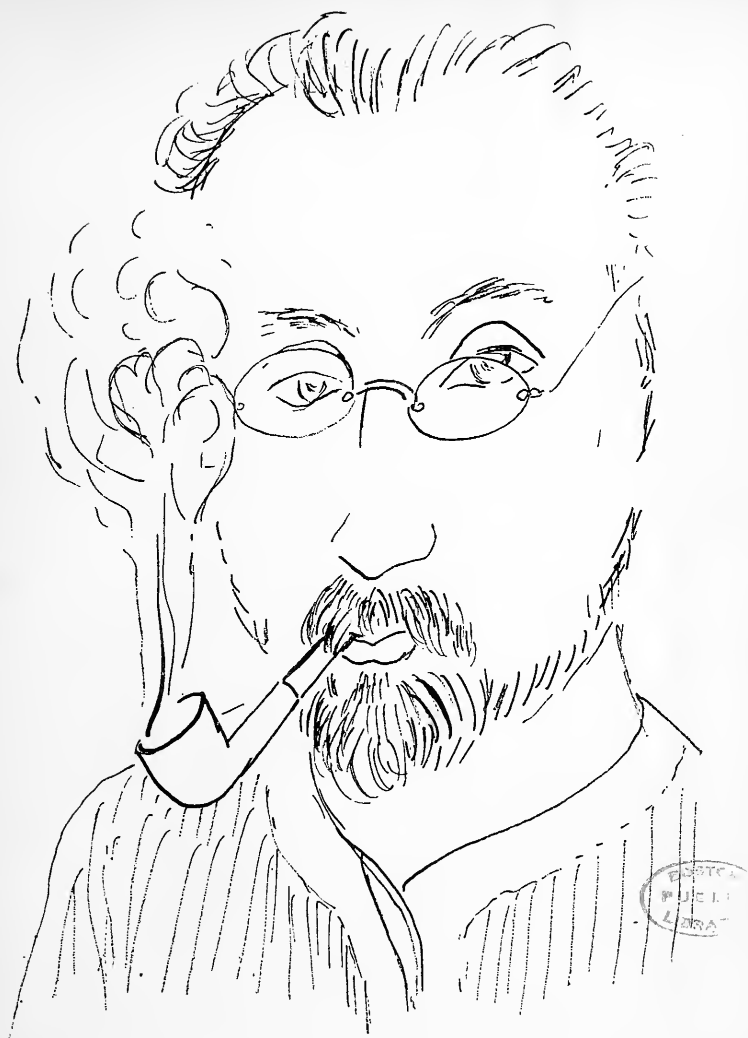
La nature morte de Matisse orne mon fumoir, vaste pièce tendue aux deux tiers de sa hauteur d'une toile tissée de cordages, blanchie à la colle au tiers

supérieur, meublée d'un canapé en cuir et de fauteuils de paquebot. Quelques meubles en frêne verni font corps avec le mur et sont ingénieusement divisés en compartiments dont les panneaux intérieurs sont complètement recouverts de plaques de platine, afin que les havanes restent frais. Il n'est pas dans mon fumoir d'autre tableau que cette nature morte de Matisse. Je n'ai pas besoin d'un autre tableau. Dans l'espace clos du cadre tout confié à quelques signes, à la discrétion de quelques signes. Plus rien de ce qui me dégoûtait jadis dans la peinture, plus rien de ces élégances de platrier allant au motif le dimanche, plus rien de cet effort de maçon, plus rien de cette ratatouille qui me faisait penser à un ragoût mijotant dans une loge de concierge.

Bleu du ciel, bleu de la mer, encadrement de la fenêtre, rose du tapis, fleurs et statuette sur la table, noir d'un sac de voyage ou d'un étui à violon, (qu'importe?) Et la lumière. Et non pas la lumière telle que rudement la captèrent les impressionnistes. Une lumière qui ne fait qu'un avec les choses et les rapports des choses! Et quels rapports! Le monde réduit à ces rapports. Une mathématique et un caprice non pas combinés, mais confondus, la certitude et la grâce réduites à leur commune unité.

Léon Werth.





XLVII PLANCHES

DE

HENRI-MATISSE

1. **NU** (1904)

(*Photographie Druet*)

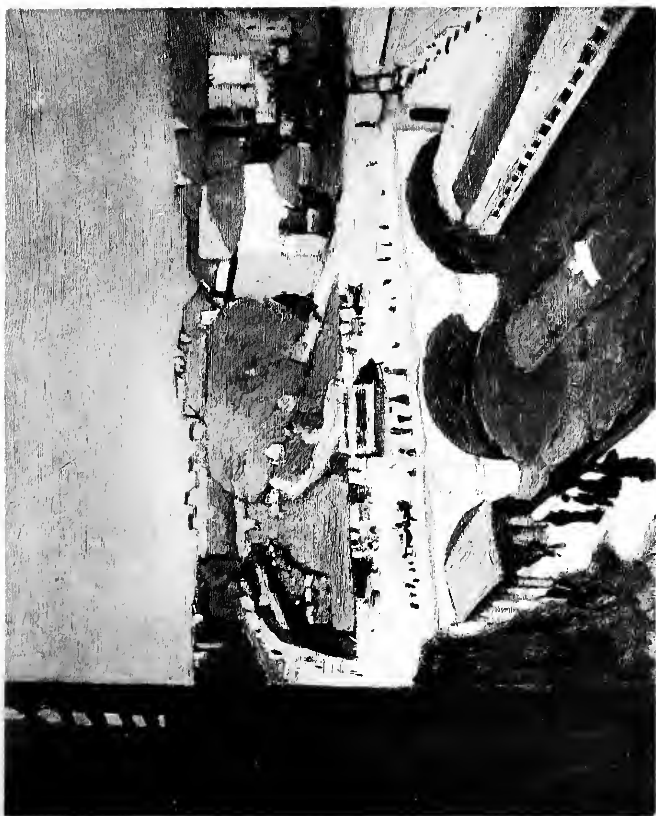




2. PONT SAINT-MICHEL (1904)

(Photographie Druet)

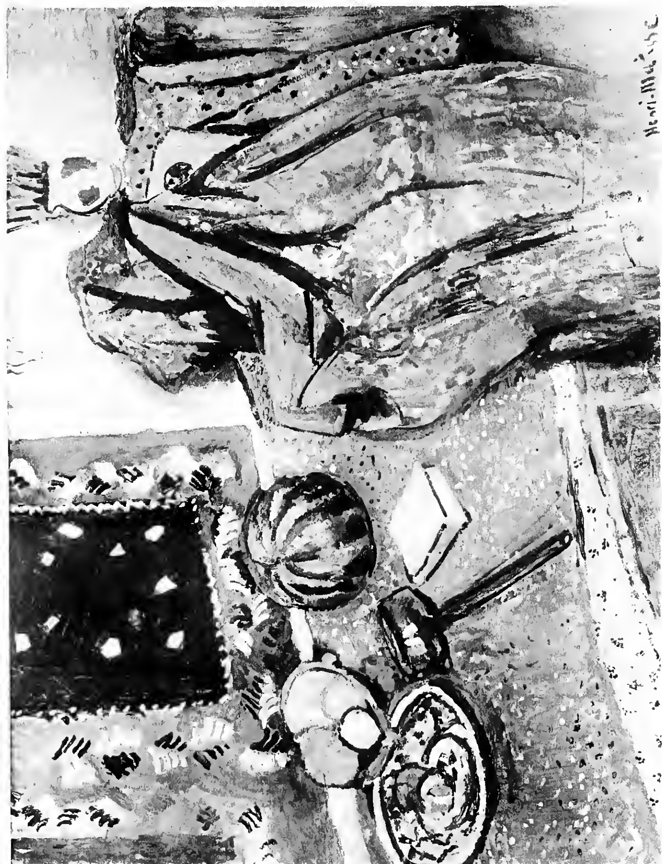




3. LE TAPIS ROUGE (1906)

(*Photographie Druet*)





4. PORTRAIT DE MARGUERITE (1906)

(*Photographie Druet*)





5. PORTRAIT DE MARGUERITE (1906)

(Photographie Druet)





6. NATURE MORTE BLEUE (1907)

(*Photographie Druet*)





7. LE BONHEUR DE VIVRE (1908)

(*Photographie Druet*)





8. L'ESPAGNOLE (1908)

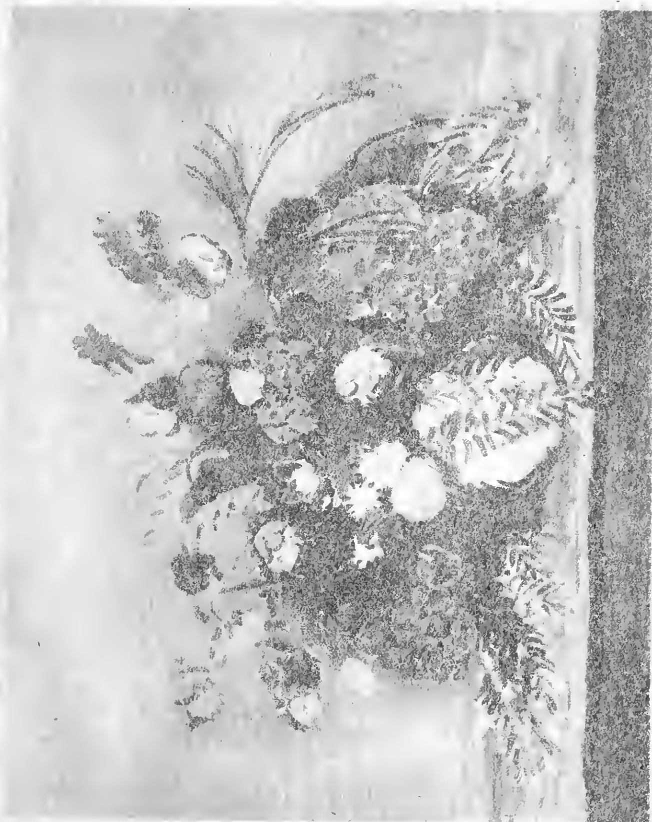
(*Photographie Druet*)





9. FLEURS (1908)

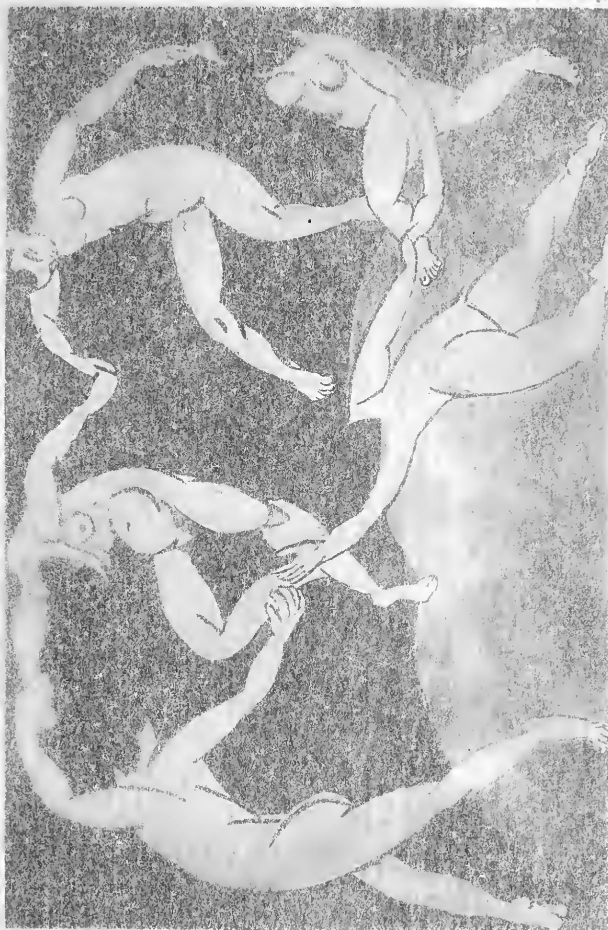
(*Photographie Druet*)

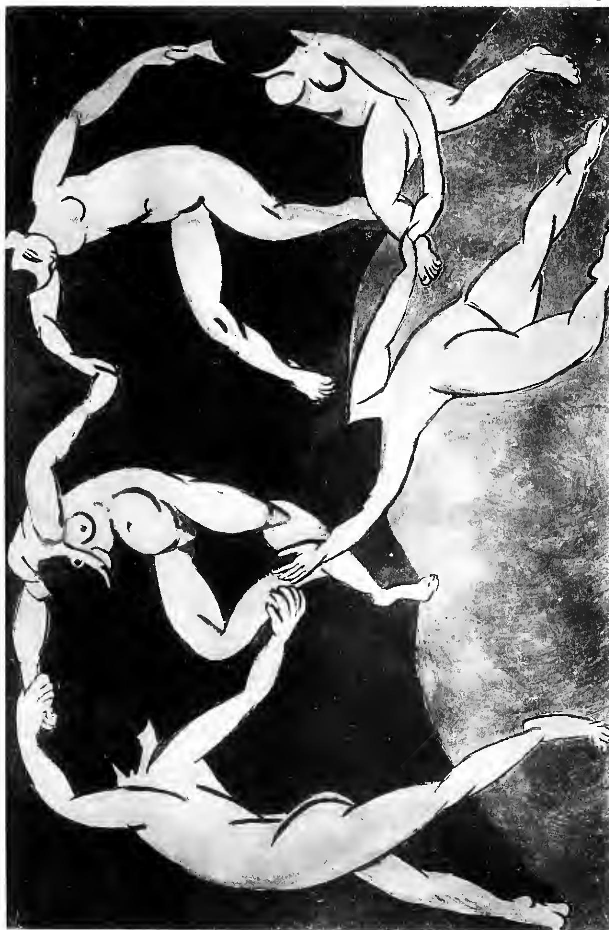




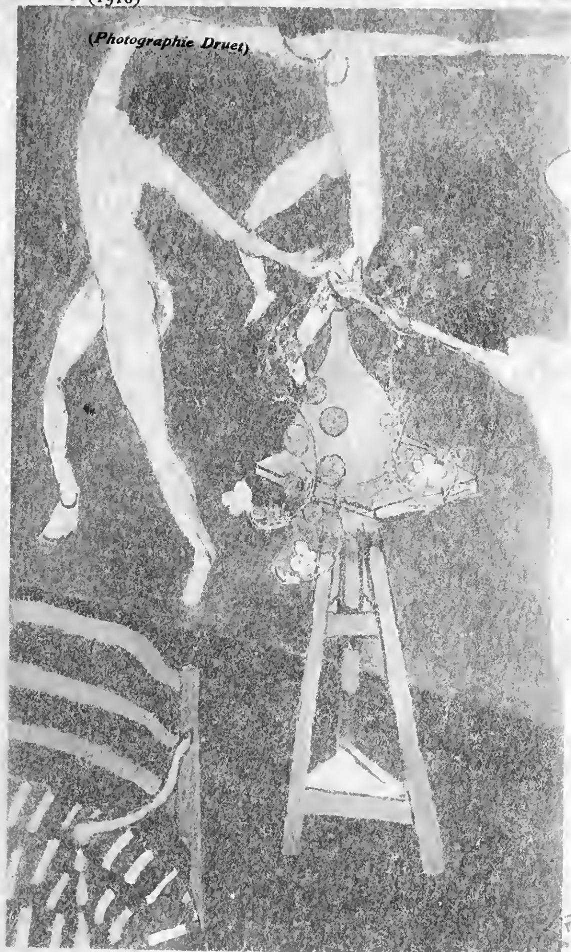
10. **LA DANSE** (1910)

(*Photographie Druet*)

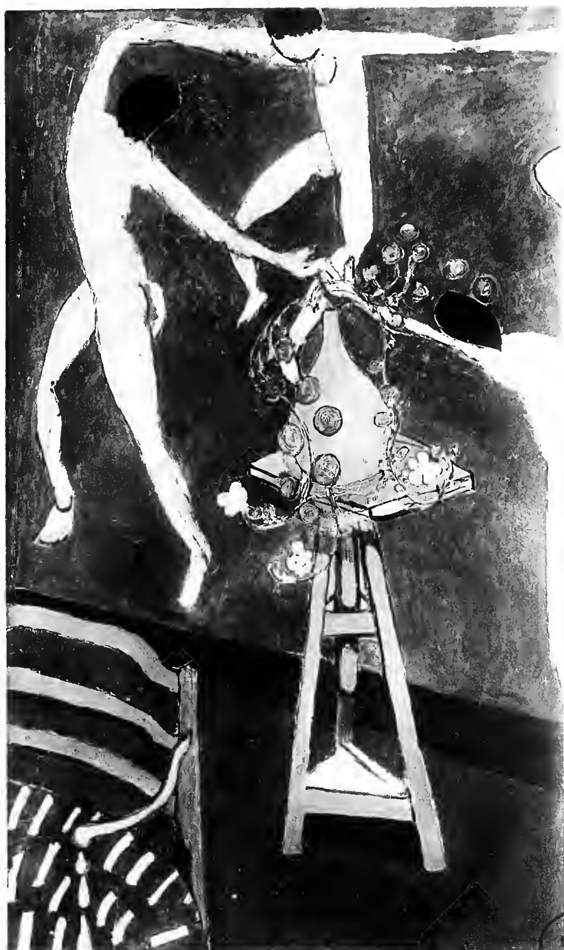




11. LES CAPUCINES (1910)



(*Photographie Druet*)



12. LE PÉLARGONIUM (1910)

(*Photographie Druet*)



13. LA FENÊTRE A TANGER (1911)

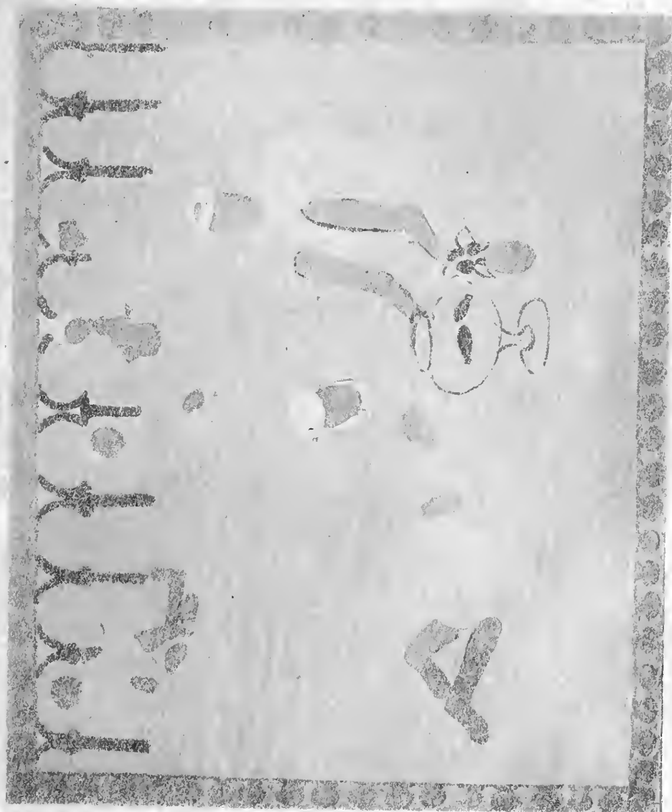
(*Photographie Druet*)





14. LE CAFÉ MAURE (1911)

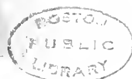
(*Photographie Druet*)





15. PORTRAIT DE LA FEMME DU PEINTRE (1912)

(*Photographie Druet*)


PUBLIC
LIBRARY

16. LES POISSONS ROUGES (1914)

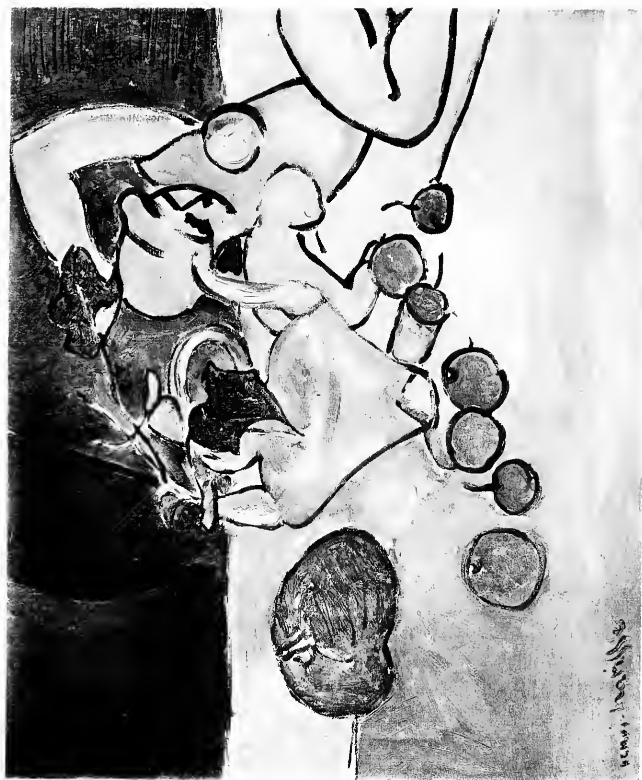


(*Photographie Halvorsen*)



17. LA BRANCHE DE LIERRE (1915)





18. ÉTUDE (1916)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





19. LES TROIS SŒURS (1916)

(Photographie Jos. Hessel)





20. PORTRAIT DE M. A. P. (1916)





21. NU (1917)

(*Photographie Giraudon*)





22. PORTRAIT DE FAMILLE (1918)

(Photographie Halvorsen)




HAYDN

23. FLEURS (1918)

(*Photographie Jos. Hessel*)





24. LA TOQUE DE GOURO (1918)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





25. VIADUC DE MAINTENON (1918)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)



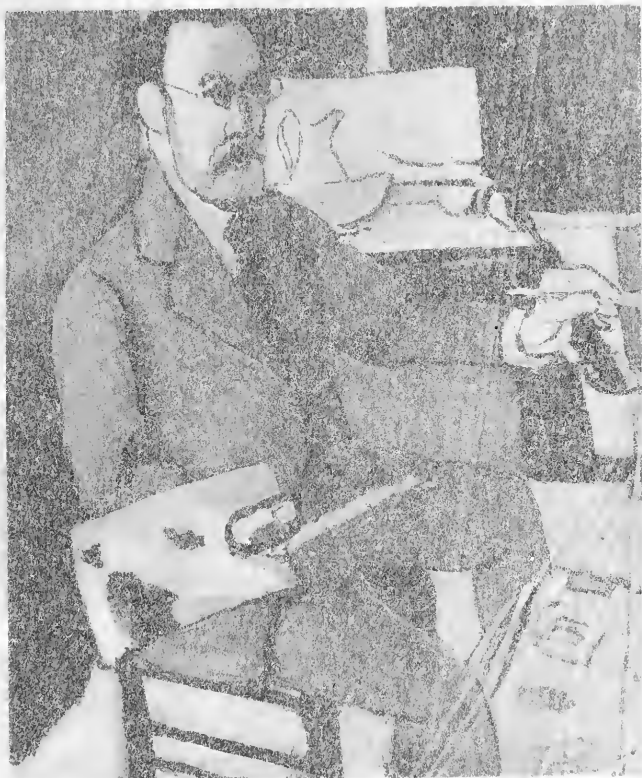


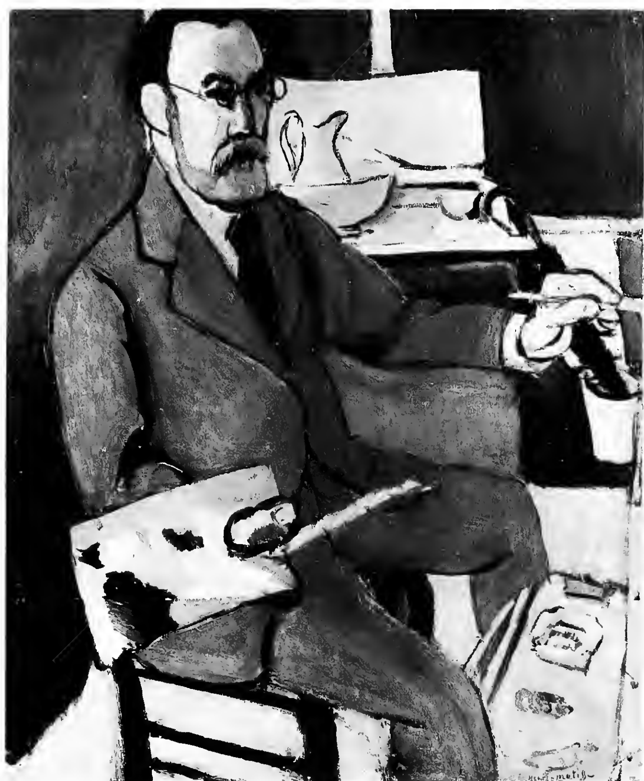
26. PORTRAIT DE M. G. B. (1918)





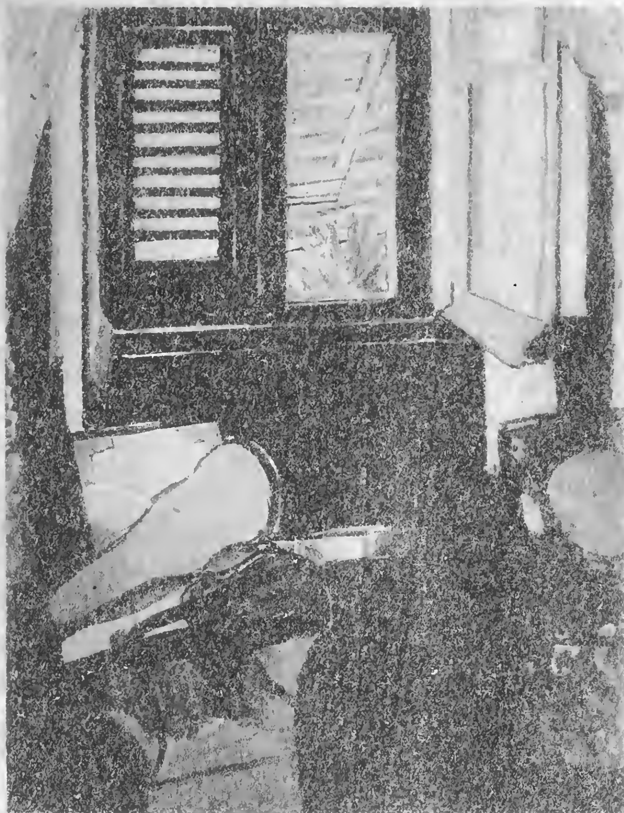
27. PORTRAIT DU PEINTRE (1918)





28. INTÉRIEUR AU VIOLON (1918)

(Photographie Georges-Bernheim)





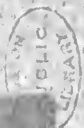
29. MONT-ALBAN (1919)

(Photographie Bernheim-Jeune)



30. NICE. LES PINS DU CHATEAU (1919)

(Photographie, Bernheim-Jeune)





31. NICE. LE CHATEAU (1919)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





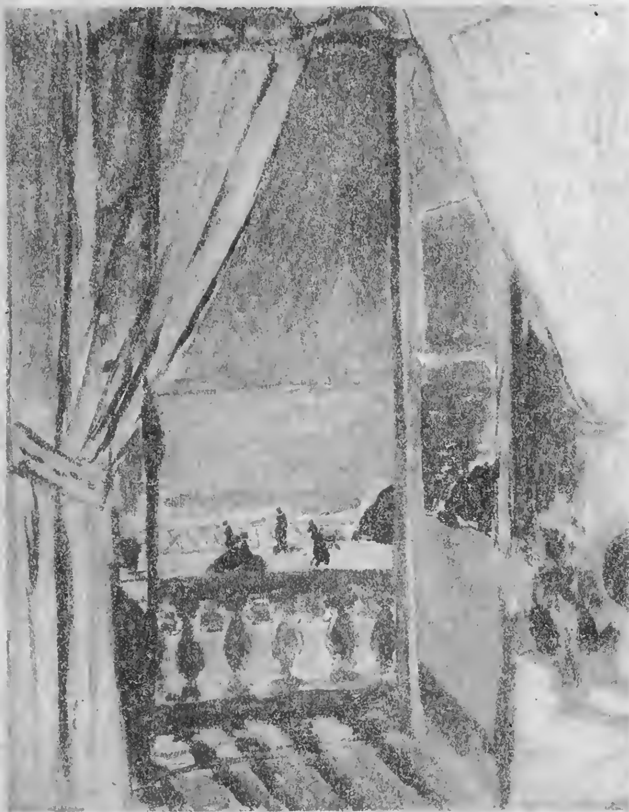
32. LE CHAPEAU DE PLUMES (1919)

(Photographie Bernheim-Jeune)





33. NICE. LA FENÊTRE OUVERTE (1919)





34. NU (1919)

(Photographie Giraudon)





35. FLEURS (1919)

(Photographie Bernheim-Jeune)





36. FEMME VÊTUE A L'ORIENTALE (1919)

(Photographie Bernheim-Jeune)




Henri-Matisse

37. L'ORIENTALE (1920)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





38. ÉTUDE (1920)

(Photographie Bernheim-Jeune)

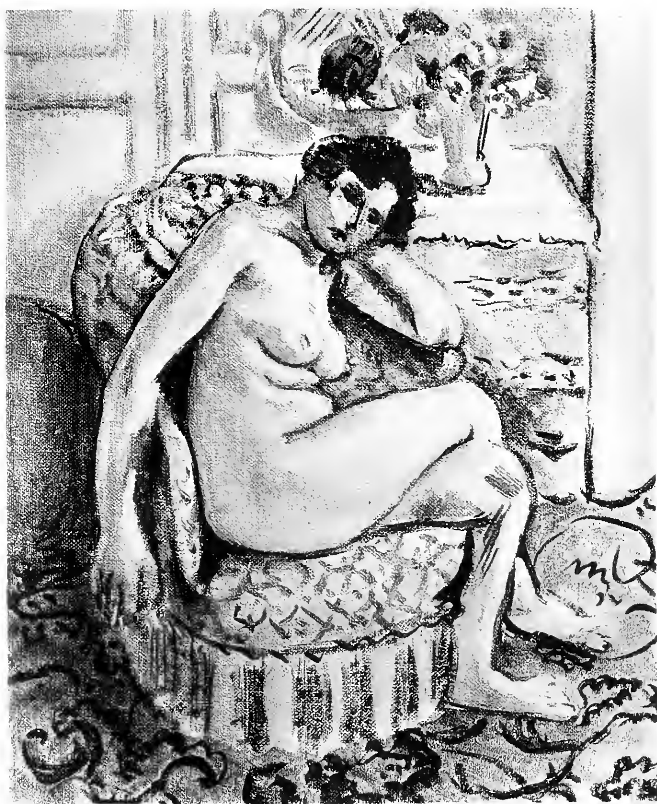




39. NU (1920)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





40. NU (1920)

(*Photographie Bernheim-Jeune*)





41. DESSIN (crayon) (1919)



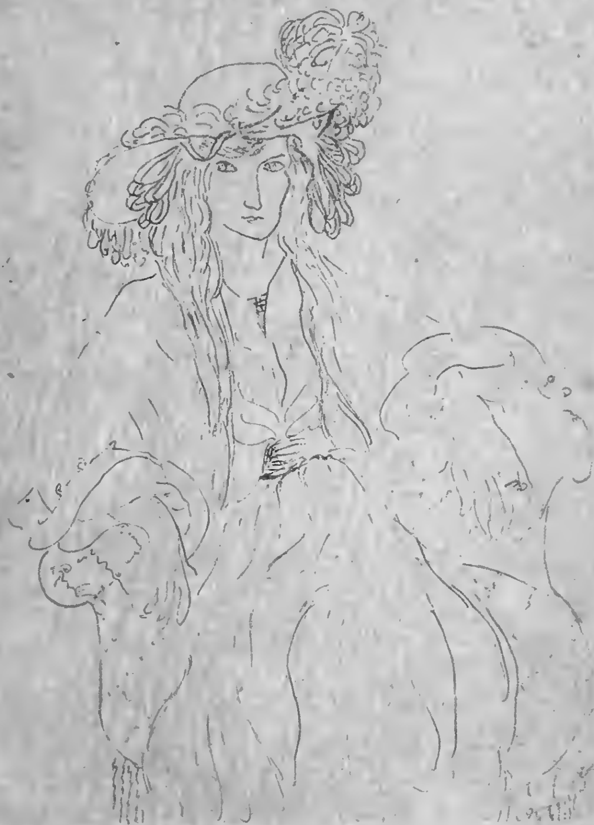

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

42. DESSIN (crayon) (1919)



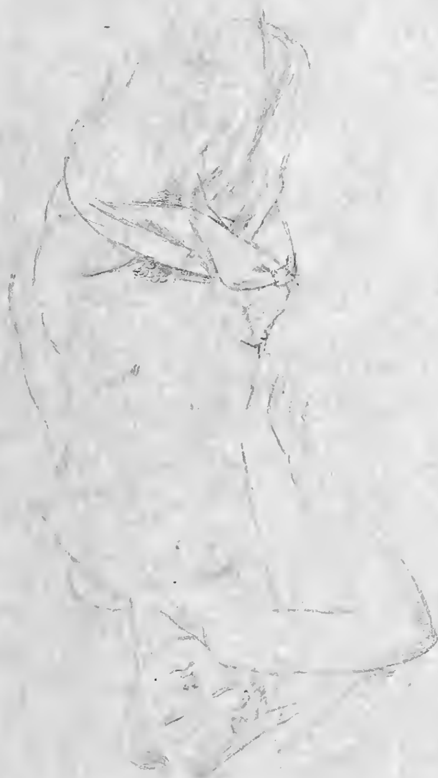


43. DESSIN à la plume (1919)





44. DESSIN (crayon) (1920)



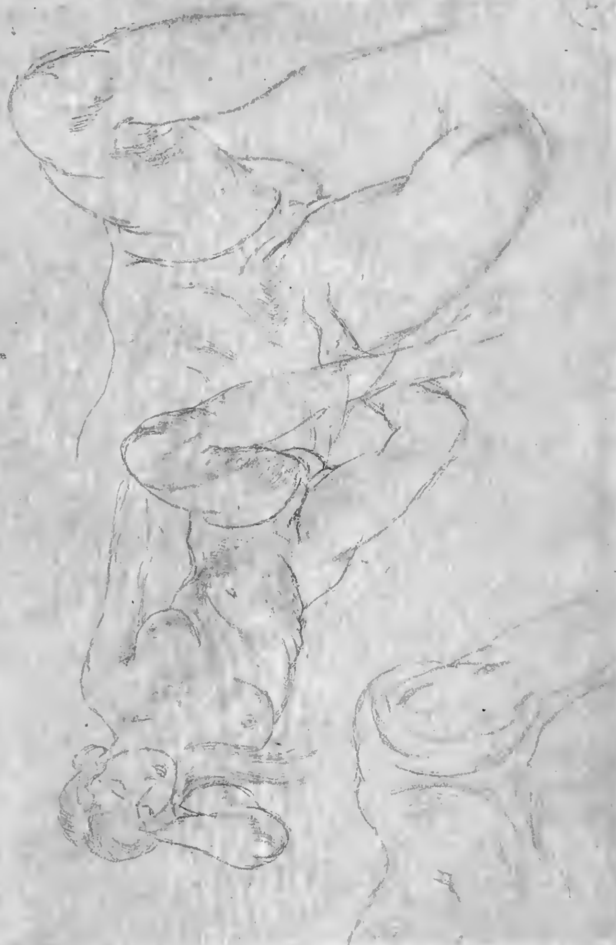


45. DESSIN (crayon) (1920)



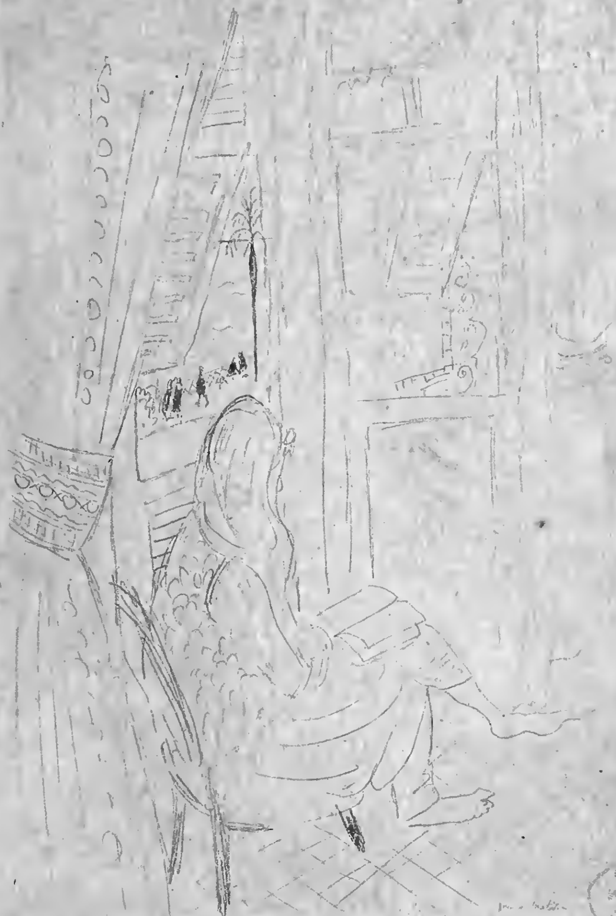

BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

46. DESSIN (crayon) (1920)




Henri Matisse

47. DESSIN (crayon) (1920)



47. DESSIN (crayon) (1920)



48. HENRI-MATISSE

D'après le portrait photographique

de M. Ed. Steichen





CE RECUEIL DE QUARANTE HUIT REPRODUCTIONS PHOTOTYPIQUES D'ANDRÉ MARTY EST SORTI DES PRESSES DE L'IMPRIMERIE « LUX » POUR LES ÉDITIONS DES « CAHIERS D'AUJOURD'HUI » PUBLIÉES PAR GEORGE BESSON CHEZ GEORGES CRÈS ET Cie, 21, RUE HAUTEFEUILLE, PARIS.